

『ミス・ジーン・ブロディの青春』におけるフラッシュフォワード

松 本 真 治

I

ミュリエル・スパーク (Muriel Spark) の特徴的な小説技法であるフラッシュフォワードがはじめて本格的に使われたのが、代表作『ミス・ジーン・ブロディの青春』 (*The Prime of Miss Jean Brodie*) である。この小説の語りの技法については、デイヴィッド・ロッジ (David Lodge) が『小説の技巧』 (*The Art of Friction*) の中で「時間の移動」 (“Time-Shift”) という項目において取り上げていることはよく知られているであろう。この中でロッジは “Muriel Spark’s combination of frequent time-shift with authorial third-person narrative is a typical postmodernist strategy, calling attention to the artificial construction of the text, and preventing us from ‘losing ourselves’ in the temporal continuum of the fictional story or in the psychological depth of the central character.” (AF 77) という指摘をしているが、『小説の技巧』以前にも『ミス・ジーン・ブロディの青春』に関して “The narrative method of the novel, in contrast—the jumps forwards and backwards in time, the pointed interventions of the authorial voice—constantly check any inclination we may have to ‘lose ourselves’ in the story or to sink into emotional identification with any of the characters” (NC 126) というように同じ趣旨のことを述べている。前者の引用中の「小説の筋の時間的な連続体」「中心人物の深層心理」という表現が、後者ではそれぞれ「小説の筋」「登場人物への感情移入」となっているが、これらに読者

が「のめりこむ」ことを阻む装置が、頻繁に時間を前後に移動させることと三人称の著者による語りということになる。

後者の引用中に「対照的に」とあるのは、ロッジが『ミス・ジーン・プロディの青春』の映画版と対照させているためである。映画版はストーリー自体の展開も異なるが¹⁾、技法的には、時間の移動、とりわけフラッシュフォワードが使用されていないという違いがある。語りの技法の点では映画版はオリジナルの小説よりも伝統的な小説に近く、従って映画版のストーリーの展開は観客に感情的、感傷的な反応を引き起こすのだとロッジは指摘する (NC 126)。ロッジの論理では、映画ではフラッシュバックは可能だが、フラッシュフォワードはそうではないと言われる。なぜなら、未来の出来事を前もって知らせるためには、物語全体を知っている語り手が必要となるが、映画には通常そのような語り手は存在しないからである (NC 126-27; AF 75)。

『ミス・ジーン・プロディの青春』においてはフラッシュバックよりもフラッシュフォワードが際立っていることは間違いないであろうし (Cf. Page 41)、それは単に数の問題だけではない。本論では、『ミス・ジーン・プロディの青春』におけるフラッシュフォワードの技法について検討し、この技法がただ単にストーリーや登場人物の深層心理から読者を引き離そうとしているのではなく、作品自体が抱えている本質的な問題と関わっているのだということについて論じる。

II

『ミス・ジーン・プロディの青春』には「14のフラッシュバックと14のフラッシュフォワード (“fourteen flash-backs and fourteen flash-forwards”)」があると指摘しているのはルース・ホイッタカー (Ruth Whittaker) であるが(131)、具体的にどの箇所がそれぞれに相当するのかわを示しているわけではない。本論において議論の対象とするのは、登場人物によるもの（つまり登場人物のせりふ中のもの）ではなく、語り手によるフラッシュフォワードであるが、そもそもフラッシュフォワードの定義としては、出来事が実際に生じた順

序どおりに語られるのではなく、時間的に先取りして提示されている場合をフラッシュフォワードであると考えて論を進める (Cf. Prince, *Narratology* 50; also *Dictionary of Narratology*). 従ってフラッシュフォワードと言っても、独立した場面だけではなく、短いコメントの形で埋め込まれたものも加えることになる。たとえば、第1章の後半 (PMJB 10-14)の基本的な時間設定は、プロディがマーシア・ブレイン女学校初等部で、後にプロディ・セットとなる10歳の少女たちの担任となった1930年とされているが、“Rose Stanley who six years later had a great reputation for sex” (PMJB 13) や “Mary Macgregor ... who was later famous for being stupid and always to blame and who, at the age of twenty-three, lost her life in a hotel fire” (PMJB 13-14) というように語り手は一瞬未来のことに言及する。このようなものもあわせて数えていけば、フラッシュフォワードの数は14ではなく40を超えることとなる。

時間の先行が見られ、それ自体で完結した場面となっている主だったものとしては、①第2章冒頭／メアリーが23歳、正確には24歳になる年 (“she lived into her twenty-fourth year”) にホテル火災で事故死することについての語り (PMJB 15)、②同じく第2章の、1959年 (“It had turned nineteen-thirty-one. ... It was twenty-eight years after Eunice did the splits” [PMJB 25-26])、看護師となったユニスと医師である夫との会話 (PMJB 26-27)、③第2章／中年の域に達したシスター・ヘレナ (サンディ) と若い男の修道院での面会 (PMJB 33-35)、④第3章、第6章／1950年代後半、修道院にいるシスター・ヘレナをモニカが訪問 (PMJB 55, 121)、⑤第3章、第4章、第6章／プロディ56歳、第二次世界大戦終戦の翌年 (“the year after the war”) にしてプロディが亡くなる年、ブレイド・ヒルズ・ホテルでのサンディとプロディの会話 (PMJB 55-56, 59-60, 77, 122)、⑥第3章／プロディが死ぬ数週間前にモニカからサンディが修道院に入ったことを知る場面 (PMJB 63)、⑦第4章、第6章／ローズがサンディを訪問 (PMJB 77, 121)、⑧第4章／40歳近くになったジェニーが、ローマであまりよく知らない男と雨宿りをしている時に、初等部の生徒であった時に感じた性的なものに対する驚き (つまり

1932年のイースター休暇の終わり頃、リース川のそばで変質者に会う事件〔*PMJB* 66-67〕をふたたび経験する場面（*PMJB* 80-81）、⑨第4章／プロディ・セット（とりわけサンディ）のプロディについての回顧（*PMJB* 85-86）、といったものがあげられる（特にこだわるわけではないが、ホイットカーの言う「14のフラッシュフォワード」とはこれらの場面のことであろうか）。

ここに列挙したフラッシュフォワードによって与えられる情報の中には、きわめて重要なものも含まれている。②の会話では、プロディはいつ亡くなったのかという夫の問いに対してユーニスは“Just after the war. She was retired by then. Her retirement was rather a tragedy, she was forced to retire before time. . . . She was betrayed by one of her own girls, we were called the Brodie set. I never found out which one betrayed her.”（*PMJB* 27）と答えるが、これはまぎれもなく『ミス・ジーン・プロディの青春』のメインプロットを要約しているものである。また、⑤のブレイド・ヒルズ・ホテルでの場面では、“It is seven years, thought Sandy, since I betrayed this tiresome woman [Brodie]”（*PMJB* 60）というように、プロディを裏切ったのはサンディであったということが明かされるが、この情報も『ミス・ジーン・プロディの青春』のストーリー展開の根幹に関わるものである。③の若い男が修道院にいるシスター・ヘレナに会いに来る場面であるが、これは小説のラストシーンとして再び登場するものでもある（*PMJB* 127-128）。⑧と⑨は小説のメインストーリーからは独立した個別のエピソードのようであるが、小説の解釈の手がかりとなる要素を秘めたものとなっている。

一方、フラッシュバックは大した情報を提供しているわけではない。第1章の前半、1936年から6年前へと逆行する場面で“‘I am putting old heads on your young shoulders,’ Miss Brodie had told them at that time, ‘and all my pupils are the crème de la crème.’”（*PMJB* 8）という箇所がある。ここでの「一流の中の一流」はよく知られたプロディの名せりふであるが、実はフラッシュバックのもたらす情報として特に目を惹くのはこれくらいであって、他には目立ったものは見あたらない。おそらく作者は意図的にフラッシュバックではなく、フラッシュフォワードの方に小説の鍵となる情報を埋め込んでいるは

ずである。その意味では、同じ「時間の移動」の技法であっても、フラッシュフォワードには特別な役割を担わせているにちがいないであろう。

III

スパークがお気に入りの作品だと自認しているのが『運転席』(*The Driver's Seat*)であり (McQuillan 229)、現在時制で書かれるこの作品の技法的な特徴もフラッシュフォワードの使用である。『運転席』『ミス・ジーン・プロディの青春』のいずれにおいても、小説の早い段階でプロットの大枠（それぞれ、主人公リーズの殺害／プロディの退職）を読者に知らせてしまっている。しかしながら、プロディを裏切ったのがサンディであったことは小説の中ほどで語られるが、『運転席』では最終章でリーズが殺害される場面までは犯人については直接的には言及されない。ここで「直接的」と言ったのは、リーズ殺害が予告される第3章において、犯人リチャードの警察署での取り調べの場面がフラッシュフォワードの形で挿入されているからである。ただ、第3章の段階ではこの場面はあくまでも被害者リーズの目撃者が警察に情報提供している場面であって、犯人の取調べの場面としては読むことができないようになっている。『運転席』の締めくくりは警察での取調べの場面となっており、ここではじめて第3章でフラッシュフォワードされていた場面が実は殺害後の取調べであったことに気づくのである。『運転席』でスパークが行っていたことは、フラッシュフォワードを利用して時間的な配列を崩し、ある場面を別のコンテキストにあてはめることによって、まずは読者に実際とは異なる解釈をさせて、その後に読みを修正させるということである (Cf. 松本 2002)。

これに対して『ミス・ジーン・プロディの青春』では、『運転席』のような読みの修正を要求するような形でのフラッシュフォワードの使用は見られない。先に列挙した①から⑨の完結したフラッシュフォワードをはじめとして、個々のフラッシュフォワードによって与えられる情報自体に関しては、後から読みの修正を施さなければならないということはない。たとえば、サンディがプロディを裏切ったということについて言えば、小説の終りまでその情報は有効で、

最後の最後で実は裏切り者はサンディではなかったというようなどんでん返しは存在しないのである。ロッジは小説中の一連の出来事を時系列的に並べかえるのは難しいということを認めながらも、同時にこの小説は読者の側で特別な努力を必要としなくても、単に「一風変わった女教師とその生徒たちにまつわる皮肉な笑いを誘う逸話集」として、軽くあっさりと楽しむことのできる作品であるとの指摘をしている（NC 125-26）。時間的な配列が複雑な構成であったとしても、与えられる情報を文字通り解釈すればいいわけであるから、個々のエピソードという次元においては読みやすいと言えるかもしれない。

個々のエピソードではなく、小説全体というレベルでの読みやすさという点に関しては、フラッシュフォワードとフラッシュバックによって時間の移動が頻繁に繰り返されるため、『ミス・ジーン・プロディの青春』はメインストーリーがわかりにくいであるとか（Richmond 17）、素直に読むことができないと指摘されている（Cheyette 53）。小説中の出来事を時系列的に復元することは容易いことではないが、まったく不可能だというものでもない（Cf. Page 40-42; Robb 7-9）。フラッシュフォワードの多くには、それぞれがいつの時点の出来事であるのかがわかるように具体的な年代が示されている場合や、later/before/after というような時間の前後関係を示す言葉が使われている場合もある。また、“visit her [Brodie] grave”（*PMJB* 28）⇒1959年のユニスと夫の会話、“Braid Hills Hotel”（*PMJB* 77）⇒第二次世界大戦終戦の翌年のプロディとサンディの会見、というようにキーワードによっていつの時点であるのかが示されている場合もある。このような小説全体の時系列的復元作業を行えば、読みにくさが解消されるのかと言えば必ずしもそうではない。むしろ一連の出来事が生じることになったその理由・原因は一体何であったのかという謎が表層に浮かび上がってくるであろう。『ミス・ジーン・プロディの青春』というタイトルを考えると、この小説はロッジの言うように第一義的にはあくまでもプロディにまつわる一連のエピソード集であってしかるべきであるが、プロディの一連の行動の理由は明らかにされないし、プロディに対する善悪の判断もあいまいなままである。また、プロディ本人だけが小説のすべてではないということは、小説の締めくくりともなっている “There was a

Miss Jean Brodie in her prime” (*PMJB* 128) というサンディの言葉からも明らかであろう。サンディがなぜプロディを裏切ることになったのか、結局のところサンディはプロディに対する裏切りをどのように受け止めているのか、ということもこの小説は主題としていたということがタイトルからうかがえる。しかしながら、もう一つの小説の要であるはずのサンディの胸中も最後まで明らかにされず、謎のままである。その意味では、読者ははじめから答えの用意されていない謎解きを強いられていたものであり、ここにこそ『ミス・ジーン・プロディの青春』の読みにくさの根本的な原因が見出せよう。

動機を明らかにしない小説であることは、スパークの小説のスタイルと無関係ではない。スパークは、ヌーヴォー・ロマンの代表的作家であるアラン・ロブ＝グリエ (Alain Robbe-Grillet) から多大な影響を受けていると言う。ロブ＝グリエは登場人物の考えや感情については一切描かず、彼らの発言と行動だけを描くのであり、実際にスパークはこのロブ＝グリエの手法を『ペッカム・ライのバラッド』 (*The Ballad of Peckham Rye*) において実践したとのことである (McQuillan 216)。『ペッカム・ライのバラッド』は『ミス・ジーン・プロディの青春』の1年前に出版された作品であり、ロブ＝グリエのスタイルが部分的に『ミス・ジーン・プロディの青春』の中にも取り入れられていると考えても間違いはないであろう。事実、プロディに関して言えば、その発言と行動が描かれているだけで、語り手は決してプロディの内面には直接立ち入ろうとはしない。プロディの内面をうかがい知る手立てとしては、サンディの “She [Brodie] thinks she is Providence, thought Sandy, she thinks she is the God of Calvin, she sees the beginning and the end.” (*PMJB* 120) というようなプロディ・セットの視点を通した描写もあるが、あくまでも間接的なものでしかない。結局、プロディの一連の奇異な行動の理由も不明のままである。ちなみに『運転席』の主人公リーズについても “Who knows her thought? Who can tell?” (*DS* 50) というように、心理描写は排除されており、しかもリーズがリチャードに自分を殺させる理由も明らかにはされていない。

サンディについて言えば「プロディは自分のことを神の摂理だと思っているのだと考えた」というように、語り手がサンディの内面に進入することもある

が、謎解きに関わる肝心な場合には心理描写は避けられている。1938年の秋、サンディはマッケイ校長にブロディは“a born Fascist”だと告げ、ブロディのことを密告する気になった理由としては、“I’m not really interested in world affairs, ... only in a stop to Miss Brodie”と言う(*PMJB* 125)。サンディ自身の言葉を信用するとして、世界情勢や政治以外の点でサンディは一体ブロディの何にストップをかけたかったのであろうか。「カルヴァンの神」のごとく振舞うブロディにストップをかけたかったとしても、なぜそのようなブロディにサンディが自らストップをかけなければならない必然性があったのであろうか。ブロディを裏切るサンディの本心が一体どこにあったのかは明らかにされない。後にシスター・ヘレナとなって修道院で、学校時代に最も影響を受けたのは何かという問いに対して“*There was a Miss Jean Brodie in her prime*”(*PMJB* 128)と答える時のサンディの本心についても一切触れない。唯一サンディの内心をほのめかすものとして、面会室の格子窓の格子を握り締めるといふ行為が描かれるだけである。

スパークは小説の伝える内容やメッセージ自体よりも、その技法やスタイルに関心を抱いている作家であり、神の摂理を信奉するスパークにとっては、すべてを語らなくてもその答えは自ずと立ち現れてくるのだと言う(“*My Conversion*” 27-28)。『運転席』がもっともお気に入りだとする理由も“*it’s the best written and constructed*”(McQuillan 229)である。そうするとスパークにとっての課題はブロディやサンディの内面に深く立ち入ることなしに、それでいて読むに値する構成の小説を書くことであり、そのための技法として採用されたのがフラッシュフォワードであると考えられる。

IV

ブロディやサンディの内面との関わりで、スパークがフラッシュフォワードをどのように使用しているのかを具体的に検討しておきたい。第3章の冒頭では、ブロディが特異に見えるのはマーシア・ブレイン女学校のような伝統的な学校で教えていたためで、1930年代のエディンバラにはブロディのような女

性がたくさん存在しており、その意味ではブロディは外見的には特に変わったところはなく、それに対して内面は異なり “Inwardly was a different matter, and it remained to be seen, towards what extremities her [Brodie] nature worked her” (*PMJB* 43) というように言われる。『ミス・ジーン・ブロディの青春』ではフラッシュフォワードの使用によってサスペンス感が失われているという指摘がなされているが (Page 41; Halio 271; Little 23)、ブロディの性質について語る前に「ブロディがその性質によってどのような極端な行動へと走るのかをこれから見ていくことになる」という予告によって、ブロディの性質自体に対するサスペンス感も失われていく。ことさらにブロディの外見と内面の違いを強調している割には、極端な行動へと駆り立てるブロディの性質よりも、むしろどのような極端な行動に走るのかということに読者の注意を向けさせようとしているのである。本来的には、外見的には他のエディンバラの女性と変わることがないのであれば、実際の行動よりもブロディの内面の方に焦点があてられるべきであろう。しかし、語り手ははじめからブロディの内面に立ち入るつもりはないのであって、それはブロディの具体的な行動を語ることに徹するだけで、ブロディの心理には直接的に触れることはないという事実からも明らかであろう。

もちろん、ブロディの内面を推測する術がまったくないわけではなく、そのヒントはやはりフラッシュフォワードによって間接的に与えられている。ユニスは夫との会話で “she [Brodie] wasn't mad. She was as sane as anything. She knew exactly what she was doing.” (*PMJB* 27) というようにブロディは決して気が狂っていたわけではなかったという見解を示す。サンディは “she [Sandy] never felt more affection for her [Brodie] in her later days than when she thought upon Miss Brodie as silly” (*PMJB* 111) というようにブロディはただ単に愚かであったのだと見なす。ブロディに直接言及しているわけではないが、40歳の頃のジェニーの体験もきわめて示唆的である。ジェニーはローマで「あらゆるものに可能性が隠されている (“the hidden possibilities in all things”）」(*PMJB* 81) ということを認識するのであり、それはブロディの変容もあながち驚くべきものではないということをほのめか

しているのではなからうか（シスター・ヘレナとなったサンディの著作名「平凡の変容（“The Transfiguration of the Commonplace”）」も意味ありげである）。結果論的に言えば、第4章でのフラッシュフォワードに見られる“All the time they [the Brodie set] were under her [Brodie] influence she and her actions were outside the context of right and wrong.”（*PMJB* 85-86）という語り手の言葉が、もっともプロディの本質に近づいているのかもしれないが、それでもプロディの実体を捉え切れているとは言えないであろう。いくつかのフラッシュフォワードを使って断片的な形でプロディの内面について読者に伝えるとしても、それが読者の期待するように、プロディの性質を完全に解き明かすということには決してつながらないのである。小説の終わり近くで、修道院にいるサンディをジェニーが訪問した際に、ジェニーはプロディのことを「罪びと（“sinner”）」であったと言うのに対して、サンディは「先生は先生なりに罪がなかった（“she [Brodie] was quite an innocent in her way”）」と返答するが（*PMJB* 127）、これが最終的に読者に与えられる情報である。結局のところ、プロディの胸中は謎のままであり、プロディという人物をどのように評価すればいいのかという価値判断もはぐらかされてしまっているのである。

サンディの場合は、プロディの場合とは異なり、フラッシュフォワードによって読者の注意をそらし、サンディの内面を隠蔽しようとしているわけではない。小説の半ばあたりでプロディを裏切ることになるのはサンディであると予告することによって、読者の注意は〈誰〉から〈なぜ〉へと向かうことになる。とロッジが指摘しているように（*NC* 129）、語り手はフラッシュフォワードを使って、敢えてサンディのプロディに対する裏切りの行為の動機へと読者の注意を喚起し、正面からこの問題に取り組むと見せかけておいて、読者の期待感をあおりながら、結局はその期待を裏切るのである。

映画版ではサンディがプロディを裏切る理由が明確に描かれており、小説とは異なり、最後の場面ではプロディとサンディを直接対峙させている。生徒の一人（ジョイス・エミリーではなくメアリー）をスペイン内戦に参加するように勧めたことがその大きな理由となっているのだが、小説ではジョイス・エミ

リーをスペイン内戦へと参加させようとしたという事実がうまく利用されただけで、そのことでサンディがブロディを裏切る気になったわけではない。ではサンディはなぜブロディを裏切るのでしょうか。その問いかけに対するヒントは、フラッシュフォワードが与えてくれる。音楽教師ラウザーの寝るダブルベッドの枕の下でブロディのねまきが見つかるという事件が発生し、このことが後にマッケイ校長からサンディに伝えられた時に“Sandy . . . was moved by various other considerations to betray Miss Brodie” (PMJB 94) と予告される。しかし、その「他のいろいろなことを考えて」という肝心の部分に関しては明らかにされることはなく、読者の期待は結局裏切られてしまうのである。

サンディがブロディのことを、また自身の裏切り行為をどのように捉えているのかに関しても、小説の途中でフラッシュフォワードによって “It was twenty-five years before Sandy had so far recovered from a creeping vision of disorder that she could look back and recognize that Miss Brodie’s defective sense of self-criticism had not been without its beneficent and enlarging effects; by which time Sandy had already betrayed Miss Brodie and Miss Brodie was laid in grave.” (PMJB 86) という形で示唆されるが、それ以上の答えは読者には与えられない。

このようにスパークは、フラッシュフォワードを使用することで、ブロディやサンディの内面について語ると見せかけて、実際にはそれを回避することができている。もちろん、それが成功する前提としては、小説全篇にわたって、プロットの面であろうか動機の面であろうか、フラッシュフォワードを頻繁に使用しているという事実がある。本来フラッシュフォワードは読者に行き着く先を示す役割を果たすはずであるが、それを多用することによって逆に行き着き先がわからなくなってしまうという効果を引き起こしている。フラッシュフォワードが多用されているために、一つのフラッシュフォワードに出くわしても、読者にとってはそれが本当に有益な結末や結論であるのかどうかという確信が持てなくなるのである。なぜなら、新たなフラッシュフォワードがいつ出てきてもおかしくはないからである。たとえば、メアリーがホテル火災で死ぬ、

ローズはセックスで有名になる、モニカは数学で有名になる、といったことはたびたびフラッシュフォワードされ、さも意味ありげであるが、果たして小説においてどれほどの意味を持つ情報であったのだろうか。それとは対照的に、第2章でフラッシュフォワードされていた“there was a Miss Jean Brodie in her prime” (*PMJB* 35) が小説の締めくくりとしてふたたび現れることを誰が予測できたであろうか。このように読者を攪乱させる数多くのフラッシュフォワードの中にプロディやサンディの深層心理も紛れ込ませることによって、うやむやのままそれを隠し通せることが可能となっているのである。

スパーク自身はトルストイのような大部な小説は書けないと認めているところであって、あくまでもプロットに固執し、その限られた枠組みの中で言いたいことを言うのである (Kermode 30)。小説の中で、サンディはローズ、モニカ、ユーニスをモデルにした肖像画がすべてプロディの肖像画に見えるように描く美術教師ティ・ロイドの「無駄のない (“economical”)」な手法に魅せられ、“the most economical was the best, and that the course to be taken was the most expedient and most suitable at the time for all the objects in hand. She [Sandy] acted on this principle when the time came for her to betray Miss Brodie.” (*PMJB* 101-102) というようにプロディを裏切る時も同じ原理に従って行動する。同様に、スパークにとってフラッシュフォワードは、プロディやサンディの内面に深く立ち入ることなく、限られた枠組みの中で手持ちの材料を最大限に活用して小説を作り上げるための無駄のない economical な手法だったのである。

注

- (1) 1969年公開のロナルド・ニーム (Ronald Neame) 監督作品。脚本は舞台版を書いたジェイ・プレッソン・アレン (Jay Presson Allen) とスパークとの共同執筆。プロディ役を演じたマギー・スミス (Maggie Smith) は米アカデミー賞・主演女優賞を受賞。ローズや、転校生のジョイス・エミリーも登場しない。また、シスター・ヘレナとの修道院での面会場面も省かれている。

引用文献

Cheyette, Bryan. *Muriel Spark*. Tavistock, Devon: Northcote, 2000.

- Kermode, Frank. "Muriel Spark's House of Fiction." *Partisan Review* 30 (Spring1963): 61-82. *Critical Essays on Muriel Spark*. Ed. Joseph Hynes. New York: G. K. Hall, 1992. 29-32.
- Halio, Jay L. "Muriel Spark: The Novelist's Sense of Wonder." *British Novelists since 1900*. Ed. Jack I. Biles. New York: AMS, 1987. 267-277.
- Little, Judy. "'Endless Different Ways': Muriel Spark's Re-visions of the Spinster." *Old Maids to Radical Spinsters: Unmarried Women in the Twentieth-Century Novel*. Ed. Laura L. Doan. Urbana, Illinois: U of Illinois P, 1991. 19-35.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. London: Penguin, 1992.
- . *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
- McQuillan, Martin. "'The Same Informed Air': An Interview with Muriel Spark." *Theorizing Muriel Spark*. Ed. McQuillan. Basingstoke, Hampshire: Palgrave, 2002. 210-229.
- Page, Norman. *Muriel Spark*. Macmillan Modern Novelists. London: Macmillan, 1990.
- The Prime of Miss Jean Brodie*. Dir. Ronald Neame. Perf. Maggie Smith. Twentieth Century Fox, 1969.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Rev. ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- . *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton, 1982.
- Richmond, Velma Bourgeois. *Muriel Spark*. New York: Frederick Ungar, 1984.
- Robb, David S. *Muriel Spark's "The Prime of Miss Jean Brodie"*. Scotnotes. 7. Glasgow: Association for Scottish Literary Studies, 1992.
- Spark, Muriel. *The Driver's Seat*. 1970. London: Penguin, 1974.
- . *The Prime of Miss Jean Brodie*. 1961. London: Penguin, 1965.
- . "My Conversion." *Twentieth Century* 170 (Autumn 1961): 58-63. *Critical Essays on Muriel Spark*. 24-28.
- Whittaker, Ruth. *The Faith and Fiction of Muriel Spark*. London: Macmillan, 1982.
- 松本真治「ミュリエル・スパークの *The Driver's Seat* における語りのスタイルと技法」佛教大学英文学会『英文学論集』第11号 2002年 53-63頁